

ARTIS

NÚMERO/06
ANO/2018

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO

AZULEJO

UMA LIGAÇÃO VIVA E PERMANENTE

O CONJUNTO AZULEJAR
DO CONSERVATÓRIO
NACIONAL DE TEATRO

UMA PARCERIA IMPROVÁVEL

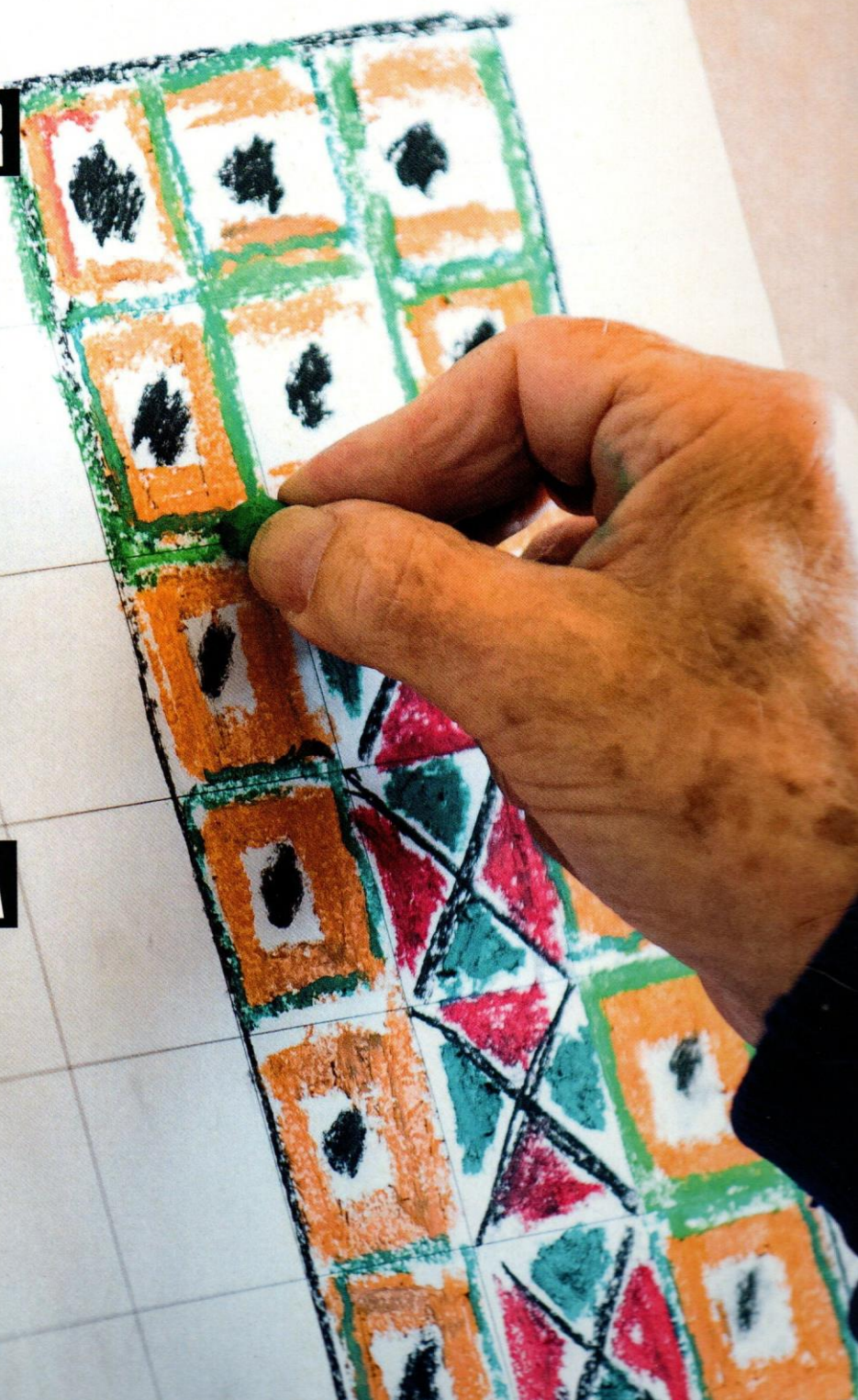
CYRILLO VOLKMAR
MACHADO E
PEREIRA JÚNIOR

EM LEIRIA

A FACHADA
AZULEJADA DA ANTIGA
FARMÁCIA PAIVA

PERSPECTIVAS DIGITAIS

OS AZULEJOS
DAS COLEÇÕES
NEPOMUCENO
E AMEAL





SOFIA BRAGA, JOSÉ MECO

CYRILLO VOLKMAR MACHADO E PEREIRA JÚNIOR: UMA PARCERIA (IMPROVÁVEL) NO CANAL DO PALÁCIO DE QUELUZ

O Canal de Passeio e Lazer do Palácio Nacional de Queluz encontra-se hoje totalmente revestido com múltiplas composições azulejares de diferentes feições plásticas, que percorrem um tempo cronológico que vai da segunda metade do século XVIII até ao início do século XX, quando provavelmente se encerrou o capítulo de campanhas decorativas do canal. O versátil José Maria Pereira Júnior (1841-1921), mais conhecido como Pereira Cão, que desde cedo criou ligações com a Casa Real Portuguesa, foi incumbido de complementar, ao nível azulejar, diversas secções do canal dos jardins do Palácio de Queluz, que se encontrariam extremamente deterioradas, tendo sido também responsável pelo arranjo e revestimento do corpo central elevado, que correspondia à antiga localização da Casa da Música. Nesta ampla empreitada, que se realizou nos primeiros anos do século XX, Pereira Júnior fez uso de diversas iconografias para o revestimento do Canal de Passeio e Lazer, conforme fica expresso no presente texto.

Cyrillo Volkmar Machado and Pereira Júnior: a (improbable) partnership in the leisure canal of the Queluz Palace

The leisure canal of the National Palace of Queluz is nowadays completely covered by multiple patterns of artistic tiles with varied plastic features, coverin from the second half of the 18th century until the beginning of 20th century, when the decorative campaigns were concluded. José Maria Pereira Júnior (1841-1921) was a versatile artist who early had conexions with the royal Portuguese house, was entrusted to complete, at tile level, the garden Canal, that were at the time extremely damaged. He was also responsible for covering the upper part of the central section of the canal, where once existed the Music House, using several iconographies.

Recentemente, numa visita aos jardins do Palácio Nacional de Queluz, deparámo-nos, no revestimento azulejar do corpo central elevado do Canal de Passeio e Lazer, com a reprodução de duas pinturas sobre tela de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), as quais se encontram, aliás, numa das salas do percurso museológico do palácio. Se, num primeiro, momento poder-se-ia pensar que o artista Cyrillo Volkmar Machado havia reproduzido o desenho do painel azulejar nas pinturas que realizou, originalmente, para as sobreportas da Sala do Dossel do Palácio da Ajuda (em 1816), num segundo momento, e após uma análise atenta dos azulejos, foi possível visualizar nele as armas reais de D. Carlos I (1863-1908) e D. Amélia de Orlêães (1865-1951), encimadas pela coroa real portuguesa, o que inviabiliza aquela hipótese.

Para se aceder a um conjunto de respostas que nos permitam colmatar as questões relativas à problemática associada ao referido painel de azulejos, é necessário “viajar no tempo” e averiguar se foi, de facto, Cyrillo Volkmar Machado a apoiar-se numa fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do período Rococó para pintar as duas sobreportas originalmente destinadas ao Real Palácio da Ajuda, ou, pelo contrário, terá sido o pintor de azulejos, Pereira Júnior, o responsável pela montagem decorativa do bloco central quem se inspirou em Cyrillo.

Foi possível apurar que Pereira Júnior, um multifacetado e profícuo artista, que se dedicou “à pintura de azulejos desde o final da década de 1880 até 1921, tendo sido inclusive director da Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa, ao mesmo tempo que pintava a fresco”¹, quem realizou uma ampla intervenção de preenchimento azulejar no Canal de Passeio e Lazer – considerado uma das “criações mais imponentes e originais da azulejaria europeia”², – nos primeiros anos do século XIX³.

Esta operação de “conservação e restauro”, com azulejos realizados na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, centrou-se em diversos sectores: nos painéis figurativos, pintados a azul e branco, que revestiam as paredes internas dos dois lagos; nas escadas centrais do Canal, que acediam à desaparecida Casa da Música; bem como no alçado que passou a servir de fundo a este espaço, inteiramente novo⁴.

Logo, terá sido nesta campanha de obras que Pereira Júnior utilizou as composições figurativas *cyrillianas* como apoio imagético no painel azulejar da frontaria do corpo central elevado, a qual contém as armas das Casas de Bragança e Orlêães.

Descobriram-se algumas fontes iconográficas que muito ajudaram à presente pesquisa, nomeadamente a existência de dois desenhos aguarelados com vistas dos azulejos azuis e brancos do canal e da Casa da Música. Estas aguarelas não se encontram assinadas, mas tudo aponta para uma provável autoria do pintor aguarelista Enrique Casanova (1850-1913). O tratamento minucioso das mesmas acaba por desvelar as futuras intervenções de Pereira Júnior no canal, as quais não estavam muito distantes das imagens legadas por Casanova. As aguarelas deste artista, de origem espanhola, também nos permitem visualizar que, nos finais do século XIX, o Canal de Passeio e Lazer já se encontrava desactivado.

Este estudo pretende por isso averiguar as intervenções de Pereira Júnior e analisar algumas das fontes de inspiração utilizadas pelo artista que, além de se ter dedicado efusivamente à pintura decorativa de espaços civis, “sensivelmente a partir de 1886-88 e até à sua morte, buscou reviver a individualíssima pintura portuguesa dos azulejos, reportando-se à factura antiga, técnica ou artística”⁵.

¹LEAL, Miguel Montez – A pintura decorativa do palacete Alves Machado: um estudo de caso *In* CARITA; Helder; MENDONÇA, Isabel e MALTA, Marize, coord. – *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, 2014, p. 504.

²MECO, José – A azulejaria da Quinta dos Azulejos e do Canal do Palácio de Queluz. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa. 95 (2009), p. 6.

³Participou nesta obra, como colaborador de Pereira Cão, o pintor Carlos Alberto Nunes, que criou em 1901-1902 a parte exterior da metade sul do Canal, bem como a estufa octogonal nas costas deste.

⁴MECO – A azulejaria da Quinta dos Azulejos, p. 7.

⁵PAXECO, Fran – *Setúbal e as suas celebrações*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1930, p. 321.



CYRILLO VOLKMAR MACHADO E PEREIRA JÚNIOR NO CANAL DE PASSEIO E LAZER DO JARDIM DO PALÁCIO DE QUELUZ

O canal do jardim do Palácio de Queluz, também conhecido por “Lago Grande”, resultou da regularização de um troço da ribeira do Jamor, com 115 metros de extensão, fechado em 1753 por uma comporta, e usado para barcos de recreio, segundo projecto de Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785), arquitecto da Casa do Infante, na qual a Quinta de Queluz estava incluída. A notável azulejaria rococó original do Canal foi realizada durante o ano de 1755 e aplicada em três campanhas, duas em 1755 e a terceira já em 1756, tendo esta obra ficado incompleta até 1900, devido à substituição de Mateus Vicente pelo arquitecto Jean Baptiste Robillion (1704-1782), após o terramoto de 1755⁶.

Ao centro do Canal, sobre uma estrutura abobadada, encontrava-se a “Casa Chinesa”, ou “Casa da Música”, elegante pavilhão concebido por Mateus Vicente, decorado no interior por *chinoiseries* e painéis pintados por Bruno José do Vale. Em 1756, esta Casa da Música já existia, pois em documentação coeva e transcrita por Caldeira Pires é referida como “Casa do Lago”⁷ e fazia parte das formulações “estéticas” iniciais do canal. Esta casa “de regalo” destinava-se “a uma orquestra que ali se fazia ouvir em ocasiões de festas dadas nas noites de verão, ou quando a família real se recreava, vogando em um pequeno barco em forma de góndola”⁸. Lamentavelmente, foi destruída nas campanhas de recuperação e revitalização do jardim em finais do século XIX e inícios do século XX.

As descrições de Inácio de Barbosa de Vilhena são talvez aquelas que mais se coadunam com a originalidade do projecto: “em fim o rio, que atravessa a quinta encanado, guarnecido de assentos de pedra, de vasos e urnas, comunicando-lhe as duas margens graciosas pontes, com suas casas de regalo, tudo isto orlado de copado arvoredo”⁹.

O Canal de Passeio e Lazer do Palácio de Queluz é hoje considerado um “deradeiro exemplo, nos jardins portugueses da tradição do « passeio » (...). Na rigorosa hierarquia de privacidade em que os jardins portugueses eram vividos, estes lugares tinham uma função social de encontro”¹⁰. FIG. 1 e 2

Infelizmente, em data imprecisa, mas sensivelmente a partir do período de governação da rainha D. Maria II (1819-1853) e do príncipe-consorte, D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha (1816-1885), o canal apartou-se da sua função de lazer pois as atenções reais estavam voltadas para o Palácio da Pena, em Sintra. Posteriormente, os reis D. Carlos e D. Amélia, os principais impulsionadores das obras nos jardins do Palácio de Queluz em 1900, residiram com mais frequência nos palácios reais das Necessidades, da Ajuda e da Pena.

A campanha de obras em que Pereira Júnior esteve envolvido poder-se-á incluir no âmbito das intervenções ocorridas no início do século XX, devido, em parte, ao estado de deterioração em que os jardins se encontravam devido ao seu “abandono”. De facto, as obras são noticiadas na imprensa periódica da altura, mais concisamente em Agosto de 1900, como se atesta:

*D. Pedro III alargou muito o palácio de Queluz (...) As obras duraram de 1775 a 1786, em que faleceu aquele monarca, mandando continuar os trabalhos em 1794, a rainha D. Maria I. Actualmente tem-se restaurado com carinhosa solicitude o parque do palácio, especialmente na ornamentação em azulejo, que guarnece a varzea e outros pontos, estando encarregado de tão importantes trabalhos o nosso amigo Pereira Junior, hábil pintor decorador, que n'este ramo de cerâmica tem mostrado a sua competência*¹¹.

⁶MECO – A azulejaria da Quinta dos Azulejos, p. 6. Esta temática foi igualmente tratada por vários investigadores, entre os quais, CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da – “Azulejaria e vivência exterior na segunda metade do século XVIII: os exemplos de Queluz e da Quinta dos Azulejos”. In *Simpósio Internacional Struggle for Synthesis. A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*. Braga, 1999, pp. 341-345; CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da – *Azulejaria do século XVIII: espaço lúdico e decoração na arquitectura civil de Lisboa*. Editora Civilização: Porto, 2007; SIMÕES, João Miguel Santos, CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, coord. – *Azulejaria em Portugal no século XVIII* (edição revista e atualizada). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

⁷PIRES, *História do Palácio Nacional de Queluz*, p. 402.

⁸CARITA, Helder, CARDOSO, Homem – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou da originalidade e desaires desta arte*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990, p. 174.

⁹BARBOSA, Inácio de Vilhena – Queluz, o Palácio e Quinta Real. *Archivo Pittresco*. Lisboa: Castro e Irmão. 31 (1863), p. 243.

¹⁰CARITA; CARDOSO – *Tratado da Grandeza dos Jardins*, p. 174.

¹¹[Anónimo] – Real Palácio de Queluz. Pavilhão onde faleceu D. Pedro IV. *O Occidente*. Lisboa: Francisco António das Mercês. 778 (1900), p. 175.



FIG. 1V. Palácio Nacional de Queluz, Canal de Passeio e Lazer do jardim de Queluz, vista geral, 2018. Fotografia de Sofia Braga



FIG. 2V. Palácio Nacional de Queluz; postal. 1933, M.C.; papel e tinta, fototipia a preto e branco (inv. PNQ 2415/1)



Figs. 3 e 4V. Antiga Casa da Música do Canal de Passeio e Lazer dos jardins de Queluz: aguarelas, finais do século XIX, autoria provável de Enrique Casanova. Biblioteca da Ajuda (B.A.), Iconografia 52-XIII-23 (1) e 52-XIII-23 (2)

¹²PIRES, António Caldeira – *História do Palácio Nacional de Queluz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, pp. 296–297.
¹³Sabemos a datação precisa das 5.ª e 6.ª sobreportas de Cyrillo Volkmar Machado para a Sala do Dossel do Palácio da Ajuda, porque existem os respectivos desenhos na colecção de Desenhos e Gravuras do Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.): Desenhos Portugueses desconhecidos, Inv. 3064 Des.; Inv. 3063 Des. O desenho com o número de Inv. 3064 tem uma legenda que refere: *Para a 5.ª Sobreporta da Casa do Docel nos 1. os de Maio de 1816. Mandei-a em 27 de Julho: o desenho com o Inv. 3063 tem a seguinte legenda: Para a 6.ª Sobreporta da Casa do Docel nos 1. os de 7bro [Setembro] e acabada juntamente com a 7.ª em Março de 1817.*

As aguarelas de Enrique Casanova são um testemunho autêntico do “espírito do lugar” que ainda se pressentia no canal e na “várzea” nos últimos anos do século XIX, assim como o estado dos azulejos azuis e brancos no interior do canal. Não se pode afirmar contundentemente que as aguarelas sejam do artista Casanova, pois estas não estão datadas, nem assinadas; porém, todos os indícios levam a crer que seriam da sua autoria. Só um artista que se movesse nos círculos intimistas da Família Real portuguesa teria acesso fortuito a estes espaços de esfera privada. Casanova, que permaneceu em Portugal até à implementação da República, em 1910, foi mestre de pintura da rainha D. Maria Pia e dos infantes D. Carlos (1863–1908) e D. Afonso (1865–1920), tendo concebido um considerável número de paisagens portuguesas e de interiores em palácios reais. As aguarelas deverão ter sido elaboradas nos últimos anos do século XIX, antecedendo em poucos anos as intervenções de Pereira Júnior. FIG. 3, 4 e 5

Após a destruição da Casa da Música construiu-se um corpo central elevado com painéis de azulejos, já antes referido, para colmatar o vazio deixado neste espaço da secção central do canal. Este corpo é constituído por vários patamares, sendo a base do mesmo composta por um friso figurativo de azulejo dividido em três cenas, uma central e duas complementares. Os outros níveis possuem elementos decorativos vegetalistas, um dos quais exibindo as armas reais das Casas de Bragança e de Orleães (este corpo encontra-se na actualidade encimado por uma “urna”). Esta estrutura foi completada com a colocação de estátuas de chumbo deslocadas de outros locais: “o monumento é encimado por um grupo dos que ornamentavam a balaustrada do palácio, onde foi construída a Sala do Trono, que representa o Rapto das Sabinas, tendo dos lados mais dois grupos onde se vê Diana e Adónis”¹². Nas faces laterais desta estrutura encontra-se uma legenda alusiva a esta obra:

A RESTAURAÇÃO E RECONSTRUÇÃO DOS AZULEJOS N’ESTE RIO FOI ORDENADA NO ANNO DE 1900, SENDO ADMINISTRADOR DA FAZENDA DA CASA REAL O CONSELHEIRO PEDRO VICTOR DA COSTA SEQUEIRA O PINTOR JOSÉ MARIA PEREIRA CÃO POR ORDEM DE SUA Magestade EL -REI D. CARLOS I E SUA Magestade A RAINHA D. MARIA AMÉLIA D’ORLEANS SE COMEÇOU A RESTAURAÇÃO DOS AZULEJOS N’ESTE RIO NO ANNO DE 1900 O ALMOXARIFE DE QUELUZ MANUEL CARDOSO DOS SANTOS VASQUES

Na plataforma onde se situava o pavilhão, hoje vazada ao centro, ainda se pode observar o antigo rodapé azulejar do interior da Casa da Música, datado do tempo de construção da mesma (1756), e que Pereira Júnior usou como mote para refazer à maneira Rococó o restante conjunto decorativo. Relativamente ao friso figurativo central, o artista baseou-se notoriamente nas duas pinturas sobre tela de Cyrillo Volkmar Machado, anteriormente mencionadas, as quais foram concebidas em 1816 para ornamentar as sobreportas da Sala do Dossel do Palácio da Ajuda¹³. FIG. 6 e 7

Pereira Júnior teve provavelmente conhecimento das pinturas de Cyrillo Volkmar Machado aquando do enlace do rei D. Luís I (1838–1889) com a princesa Maria Pia de Saboia (1847–1911), que se realizou em Setembro de 1862: “presentemente trabalham n’elle com muita eficácia centenaes de operários de vários officios a fim de o aformosearem e adereçarem magnificamente para

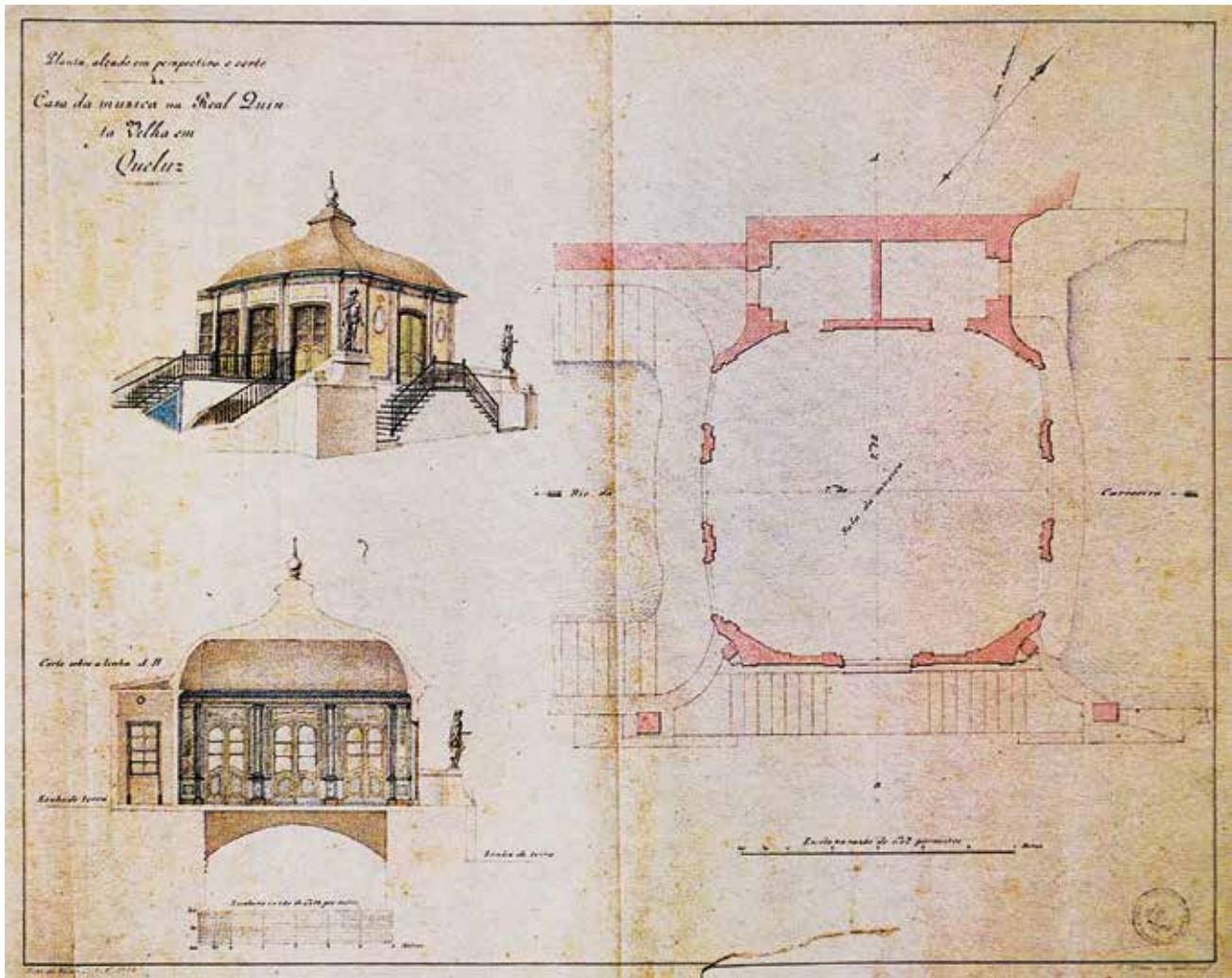


FIG. 5: Casa da Música, segunda metade do século XVIII. planta, corte e perspectiva: desenho à pena. Arquivo Nacional Torre do Tombo (A.N.T.T.) – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças.



FIG. 6: Palácio Nacional de Queluz, Canal de Passeio e Lazer, visualização geral do corpo azulejar encimado por uma “urna”, que corresponde à antiga localização da Casa da Música. Fotografia de Sofia Braga



FIG. 7: Palácio Nacional de Queluz, Canal de Passeio e Lazer, pormenor do painel inferior de azulejos e do corpo elevado central, 1900. Pereira Cão, *Dança das Ninfas* e *Súplicas a Anfitrite*. Fotografia de Sofia Braga

o consórcio del-rei o senhor D. Luiz I com a excelsa princeza a senhora D. Maria Pia de Saboya”¹⁴. Fran Pacheco refere mesmo que Pereira Júnior se encontraria no grupo dos artistas restauradores que se contrataram para as festas de casamento: “antes e após o consórcio do rei D. Luís, em 1862, com a princeza Maria Pia de Saboia, empregou-se, acompanhando outros artistas, nos trabalhos restauradores das salas do paço da Ajuda, pelo espaço de três anos e tanto”¹⁵.

As duas pinturas de Cyrillo Volkmar Machado, *Súplicas à deusa Anfitrite* (5.ª sobreporta)¹⁶ e a *Dança das Ninfas* (6.ª sobreporta)¹⁷, localizar-se-iam por cima de duas portas falsas na parede poente da Sala do Dossel, no piso térreo do Palácio da Ajuda¹⁸. Porém, a decisão da escolha do Palácio da Ajuda para residência permanente de D. Luís e de D. Maria Pia motivou grandes alterações no edifício, nomeadamente ao nível da estética e na disposição das salas. A título de exemplo, refira-se a Sala do Dossel, que foi adaptada a Ante-sala do Despacho, presumindo-se todavia que esta função já vinha sendo exercida desde a permanência da infanta regente D. Isabel Maria, que habitou no palácio em 1826. Neste âmbito, as duas pinturas das sobreportas da antiga Sala do Dossel foram retiradas em 1862 para se poder forrar a totalidade da parede, sendo as portas falsas ocultadas com tapeçarias originárias da Real Fábrica de Tapeçarias de Santa Bárbara de Madrid. Estas tapeçarias constituíram uma oferta da Casa Real de Espanha por ocasião do casamento do futuro rei D. João VI (1767–1826) com D. Carlota Joaquina (1775–1830), em 1785: “Quando casou el-Rei o senhor D. Luís I, em 1862, achavam-se estes panos sem servir. Com o seu fino senso artístico, desejou el-Rei dar-lhes um lugar condigno, e recomendou muito ao Sr. Comendador Possidónio da Silva, arquitecto da Casa Real, os puzesse naquela sala histórica em que se deu o jantar de aparato da senhora D. Maria II”¹⁹. Fruto daquela decisão, as pinturas das sobreportas foram provavelmente remetidas para o Real Palácio de Sintra, pois em “14.02.1940 foram transferidas do Palácio Nacional de Sintra por despacho da Direcção Geral, com o n.º de incorporação 575/1940”²⁰, para o Palácio Nacional de Queluz.

Portanto, tudo leva a crer que o primeiro contacto de Pereira Júnior com as pinturas *cyrillianas* foi no âmbito da remodelação do Real Palácio da Ajuda. Pereira Júnior desenvolveu, portanto, uma cena figurativa azulejar para o corpo decorativo do canal de Queluz com base em duas obras que, no seu âmago, possuíam diversas fontes de inspiração, as quais são fruto de uma análise mental cuidadosamente elaborada por Cyrillo. Sabiamente, Pereira Júnior juntou as duas pinturas no painel azulejar, através de um elemento arquitectónico que ligava ambas de forma coerente, subtraindo a cor das pinturas originais e baseando-se somente nas linhas figurativas do desenho *cyrilliano*, numa adaptação revivalista do período rococó, mas muito bem executada, em consonância com as pré-existências. FIG. 8, 9 e 10

Não se sabe até que ponto Pereira Júnior se encontraria familiarizado com as “mensagens” presentes nas pinturas de Cyrillo. Estas foram concebidas numa época da História de Portugal em que o país sofria os efeitos da ausência da monarquia – a Casa Real Portuguesa permaneceu no Brasil de 1807 até 1821 –, devido em parte às invasões francesas. A população em geral ambicionava a todo o momento o regresso do rei e da Família Real, e por isso as *Súplicas à deusa Anfitrite* e a *Dança das Ninfas*, estavam intrinsecamente ligadas a rituais devocionais que, através de oferendas, preces e sacrifícios aos deuses e divindades, desejavam ver concretizado o regresso do rei D. João VI a Portugal.

Existe um eruditismo por trás da concepção das pinturas *cyrillianas*, e a sua utilização por parte de Pereira Júnior revela que talvez este artista não fosse alheio à iconologia veiculada nestas duas imagens. Ora, mesmo por cima destas pinturas localizam-se as armas da Casa Real Portuguesa, do início do século XX. Por isso, crê-se que a sua utilização não tenha sido aleatória, revelando o intuito de a enaltecer como fonte de abundância e estabilidade para os portugueses e, ao mesmo tempo, constituindo uma prece para que a mesma fonte de abundância pudesse ainda “sobreviver” nos anos vindouros, pois Portugal assistira na viragem do século à problemática do “Ultimato inglês de 1890 que pusera a nu não apenas a fragilidade do país pequeno que éramos, mas a crise do regime monárquico regenerador e do sistema liberal constitucional”²¹.

Do lado direito do painel central azulejar temos um *Sacrifício à deusa Anfitrite*, Rainha dos Mares e esposa de Neptuno, pois esta detém o tridente na mão. Aqui visualizam-se elementos de arquitectura clássica, tais como amplas pilastras, que se observam do lado esquerdo da composição. Anfitrite impõe-se com uma parte do seu séquito, e enquanto algumas personagens fazem as habituais oferendas aos deuses, outras suplicam. Existe também a inclusão de objectos que singularmente remontam ao universo do classicismo de linha purista, como vasos, ânforas e altares onde se queimam os incensos.

Relativamente à cena *Dança das Ninfas*, que se situa no lado esquerdo do painel de azulejos, estamos perante uma pintura que simboliza uma representação festiva ou uma forma popular de celebração/protecção/fertilidade em torno de alguns deuses/deusas principais, as quais tiveram amplo impacto na estrutura religiosa da antiga Roma, destacando-se o culto a Baco (*Bacanal*), festivos em honra de Baco), o culto a Vénus (as famosas *Vesternalia*) e o culto a Cibele.

Na pintura em análise observam-se seis ninfas, ou Nereidas, de mãos dadas, formando um círculo completo. Do lado esquerdo encontra-se um deus fluvial, o Tejo, cujo braço esquerdo repousa no ombro de uma figura pueril, conferindo a este gesto a sensação

¹⁴BARBOSA, Inácio de Vilhena – Palácio da Ajuda. *Arquivo Pittoresco*. Lisboa: Castro e Irmão. 28 (1862), p. 224.
¹⁵PAXECO – *Setúbal e as suas celebridades*. p. 315.

¹⁶Cyrillo Volkmar Machado, *Oferenda à deusa Anfitrite*, pintura a óleo sobre tela. Incorporação: Transferência – Transferida do Palácio Nacional de Sintra por despacho da Direcção Geral. N.º de incorporação: 575/1940. Origem: N.º 472 do Palácio Nacional de Sintra. N.º de Inventário PNQ 958/2. In <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectosConsultar.aspx?IdReg-998638> (2018.07.03; 14h)

¹⁷Cyrillo Volkmar Machado, *Dança das Ninfas*, pintura a óleo sobre tela. Incorporação: Transferência – Transferida do Palácio Nacional de Sintra por despacho da Direcção Geral. N.º de incorporação: 575/1940. Origem: N.º 471 do Palácio Nacional de Sintra. N.º de Inventário PNQ 958/1. In <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectosConsultar.aspx?IdReg-998639> (2018.07.03; 14h)

¹⁸Conforme se pode visualizar na “planta reduzida do piso térreo do Palácio da Ajuda”, de António Francisco Rosa: CARVALHO, A. Ayres de – *Os Três Arquitectos da Ajuda. Do «Rocaille» ao Neoclássico*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1970.

¹⁹CASTILHO, Júlio – *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1936, p. 341. Cit. por SANTANA, Manuela [et al] – *A colecção de tapeçarias do Palácio Nacional da Ajuda da Real Fábrica de Tapeçarias de Santa Bárbara de Madrid: projecto de conservação*. In <http://www.palacioajuda.gov.pt/Data/Documents/Artigos/A%20Cole%C3%A7%C3%A3o%20de%20Tape%C3%A7arias%20do%20PNA.pdf> (2018.09.07; 16h20)

²⁰Processo de transferências das pinturas: In <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectosConsultar.aspx?IdReg-998638> (2018.07.03; 14h)

²¹CRUZ, Manuel Braga da – *Um século vertiginoso In CARNEIRO, Roberto; MATOS, Artur Teodoro de, coord. – Memória de Portugal. O milénio português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, p. 482.



FIG. 8\, Palácio Nacional de Queluz, Canal de Passeio e Lazer, friso de azulejos inferiores do corpo central elevado, Pereira Cão. Fotografia de Sofia Braga

FIG. 9 e 10\, Pinturas sobre tela para as 5.ª e 6.ª sobreportas da antiga Sala do Dossel do Palácio da Ajuda. *Súplicas à deusa Anfitrite* e *Dança das Ninfas*. 1816-1817, Cyrillo Volkmar Machado; Palácio Nacional de Queluz.

de esperança, ou bem-aventurança. Pode-se até constatar que estas personagens são as principais e podem também representar o futuro e o presente (a juventude e a maturidade), detendo ambas a esperança por um futuro melhor. Do lado esquerdo da composição é visível um sátiro com um instrumento de sopro, e do lado direito outro habitante dos bosques com castanholas, personagens que possuem ligações aos cultos relacionados com a *Bacanal*, cenas oriundas da Antiguidade Clássica e que foram imortalizadas por Ticiano (*Baco e Ariadne*, 1520–22).

Na generalidade pode-se definir esta pintura como uma espécie de ritual festivo em honra de uma divindade fluvial (do lado direito da composição), simbolizando igualmente as celebrações em torno da fecundidade e da abundância, e do tempo cíclico da vida. Cyrillo revela nestas pinturas a sua capacidade inventiva, aproximando uma cena campestre de carácter idílico a personagens associadas ao universo fluvial, assim como um conhecimento substancial do significado inerente às iconografias de rituais celebrativos da abundância.

Relativamente às lindíssimas ninfas que prazerosamente dançam ao som da música campestre, é presumível que sejam fruto das pesquisas do artista, tendo como base numa reprodução iconográfica que já vem desde a Antiguidade Clássica e que serviu uma geração múltipla de artistas de todas as épocas. De facto, o grupo feminino central foi dotado de distintos significados e plásticas ao longo da história da arte: as primeiras imagens que nos chegaram relativas a este grupo festivo advêm da obra de François Perrier (1590–1650), *Icones et Segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae* (Roma, 1645), com notas do antiquário Giovanni Pietro Bellori (1613–1696)²². Porém, em 1693, Pietro Santi Bartoli, claramente baseando-se em François Perrier, reproduz também na *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*²³ os baixos-relevos da Antiguidade Clássica que pertenciam outrora à coleção da Villa Borghese. Portanto, ambas as obras permitem atestar que as figuras dançantes *Nuptiales Choreae* (o *Coro do Casamento* – cinco donzelas dançarinas envolvidas num ambiente festivo) são originárias da coleção de baixos-relevos que outrora se encontravam na Villa Borghese. FIG. 11

É provável que Andrea Mantegna (1431–1506) tenha sido um dos primeiros artistas a adaptar as *Nuptiales Choreae* como modelo para a pintura, nomeadamente *Parnassus* (1497), onde estas são ajustadas às musas e reproduzidas de mãos dadas num formato circular²⁴. Este artista, pertencente ao Primeiro Renascimento

italiano, patenteia o conhecimento sobre a Antiguidade Clássica, da qual foi um fervoroso estudioso. Rafael Sanzio não foi insensível a este modelo de dança feminina, servindo-se eventualmente das fórmulas da Antiguidade para criar um modelo de figura dançante para as bodas de *Psique e Cupido* na Villa Farnesina (1517–18), sem ter despromovido o valor intrínseco e primário das *Nuptiales Choreae*²⁵.

Um dos artistas mais célebres do período clássico francês, Nicolas Poussin (1594–1665), também se baseou na fórmula delegada pela Antiguidade Clássica (ou na de Andrea Mantegna) para produzir em 1634 a magistral peça *Oferendas a Priapo*²⁶, em que um grupo de bailarinas dançam ao redor de Priapo numa espécie de ritual celebrativo ligado à fecundidade, tal como as *Nuptiales Choreae*. Mas o mesmo artista, na pintura *Um Bailado da Música do Tempo* (1636)²⁷, atribui um novo significado para as *Nuptiales Choreae* que, assim, de figuras celebrativas da abundância e da fecundidade, passaram igualmente a representantes alegóricas relacionadas com o movimento cíclico da vida.

Cyrillo representou um círculo de oito figuras femininas (duas delas quase imperceptíveis) que dançam ao ritmo de uma música que é tocada pelos sátiros, simbolizando a alternância das estações e o movimento cíclico da vida. As flores e a vegetação aludem à abundância e à fertilidade da terra. A concepção plástica das figuras femininas sofre derivações da obra de Nicolas Poussin (*Um Bailado da Música do Tempo*) mas também do renascimento italiano com Rafael Sanzio, especialmente com uma das figuras femininas da pintura *Banquete de Nupcias de Cupido e Psique* para a Villa Farnesina (1517), em Roma.

Identificaram-se, ainda, algumas fontes iconográficas em que Cyrillo se inspirou para conceber outras figuras. Para a divindade fluvial, ter-se-á apoiado na pintura de Carlo Maratti (1625–1713), *Romulus e Remus*, gravada por Robert van Audenaerde (1663–1748) em 1728, Porém, esta figura é muito similar à personagem fluvial que se encontra representada na pintura de tecto *O Concílio dos Deuses* da Villa Farnesina (1517–18), de Rafael Sanzio²⁸.

Muito provavelmente, nos finais de 1901, o artista Carlos Alberto Nunes imortaliza as intervenções de Pereira Cão nos painéis azulejares no Canal de Lazer e Passeio – inclusive o corpo central elevado –, através de uma pintura sobre tela que, curiosamente, se localiza na mesma sala onde se encontra a fonte de inspiração utilizada por Pereira Cão: *Súplicas a Anfitrite* de Cyrillo Volkmar Machado. FIG. 12

²² PERRIER, François – *Icones et Segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant a Francisco Perrier, delineata incisa ad antiquam formam lapideis*, 1645. In <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perrier645> (2018.07.07; 16h)

²³ BARTOLI, Pietro Santi – *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae romae adhuc extant in Capitolio Aedibus hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam a Pietro Sancti Bartolo delineata incisa in quibus plurima ac praeclarissima ad romanam historiam ac veteres mores dignoscendos ob oculos ponuntur*. Notis 10 Petri Bellorii Illustrata. Roma: Joanne Jacobo de Rubeis, 1693.

²⁴ Andrea Mantegna, *Parnassus*, 1497. Pintura a tempera sobre tela, Museu do Louvre, Paris. In <https://www.wga.hu/art/m/mantegna/09/7parnas.jpg> (2018.07.02; 15h10).

²⁵ Rafael Sanzio, *Banquete do Casamento de Cupido e Psique*, 1517. Pintura a fresco, Villa Farnesina, Roma. In <https://www.wga.hu/art/r/raphael/Sroma/4a/07farnes.jpg> (2018.07.02; 15h30).

²⁶ In https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Poussin_-_hymenaeus01.jpg (2018.06.07; 13h)

²⁷ Nicolas Poussin, *A dança da Música da Vida*, c. 1638. Pintura sobre tela, Coleção Wallace, Londres. In <https://www.wga.hu/art/p/poussin/2a/16dance.jpg> (2018.07.09; 17h).

²⁸ Rafael Sanzio, *O Concílio dos Deuses*, 1517–18. Pintura a fresco para a Villa Farnesina, Roma. In <https://www.wga.hu/art/r/raphael/Sroma/4a/05farnes.jpg> (2018.07.09; 17h30).

²⁹ VICTOR, Jayme – El-Rei D. Carlos. Brasil-Portugal: Revista Quinzenal Ilustrada. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora. 1 (1899), p. 3.

SÍNTESE FINAL

A destruição da Casa da Música, no início do século XIX, realizada sob a vigência de D. Carlos e D. Maria Amélia, acarretou alterações substanciais no Canal de Passeio e Lazer do jardim do Palácio de Queluz. Numa das aguarelas de Casanova é ainda possível observar que, relativamente próximo do dito canal, se situaria um “ornamento” em forma de arco, muito provavelmente projectado ainda em tempos de Mateus Vicente de Oliveira, e que foi igualmente desmantelado no processo de adaptação dos jardins. Desta forma, perderam-se testemunhos de memórias que foram, de certa forma, recuperados através dos desenhos aguarelados atribuídos a Henrique Casanova.

Cyrillo Volkmar Machado e Pereira Cão, apesar de terem vivido em tempos distintos, acabaram de facto por realizar um (improvável) trabalho de parceria para o corpo azulejar do Canal de Lazer do jardim do Palácio de Queluz. Cyrillo concebeu uma distinta obra artística para um palácio real, sendo as referidas sobreportas apenas uma pequena parte desse conjunto. Ao terem sido retiradas do local original e expostas num contexto diferente, acabaram por perder o valor inicial, devido à sua descontextualização. Pereira Cão, ao ter-se socorrido das pinturas cyrillianas que outrora decoravam as sobreportas da Sala do Dossel do Palácio da Ajuda, acabou por eternizar na história artística azulejar portuguesa esse conjunto de pinturas sobre tela de grande qualidade artística, executadas com base no espírito inventivo de um artista activo na primeira metade do século XIX que, de outra forma, teria permanecido despercebido (como ainda hoje acontece). Na obra azulejar que aqui se abordou, encontra-se veiculado o engenho de Pereira Cão na apropriação de uma obra plástica repleta de originalidade, motivando novas formas de leitura na arte azulejar portuguesa.

Esta opção revela, igualmente, que as receitas e modelos do classicismo intemporal, isto é, uma adesão aos modelos da Antiguidade Clássica que foram recuperados e reinventados no Renascimento italiano e que nos séculos subsequentes não deixaram de inspirar inúmeros artistas no plano internacional e português, ainda vigoravam no nosso panorama, dominado então pelos valores românticos e os neomanuelinos. Podemos afirmar assim que o Neoclassicismo em Portugal percorreu um âmbito temporal muito alargado, revelando-se um movimento impactante, devido em parte aos estímulos plásticos de Cyrillo Volkmar Machado nos últimos anos do século XVIII, considerado um iniciador do Primeiro Neoclassicismo Português.

As pinturas de Cyrillo Volkmar Machado reflectem a esperança que circulava entre o povo português pelo ansiado regresso de D. João VI a Portugal; a proposta iconográfica de Pereira Cão não se apartou das motivações primeiras das pinturas, tendo sido aqui “recolocadas” com uma função protectora a

*um rei bondoso, popular, e por fim martyr, que presidira durante cerca de 30 annos aos destinos da sociedade portugueza, succedeu muito moço. E o destino teve o capricho cruel de lhe cortar de dissabores, que surgiam de todos os lados, de ameaças que em todos os horizontes da pátria se encastelavam como nuvens negras, os primeiros anos de reinado (...). E as campanhas de África, vindo marcar o primeiro estadió glorioso do seu reinado, parecia que propositadamente surgiam no momento em que se tornava urgente e inadivél esta divisa nacional: esperança no futuro*²⁹.

Pode-se por isso afirmar que, nesta peça, reside um único sentimento que foi comum aos dois artistas: a esperança no futuro.

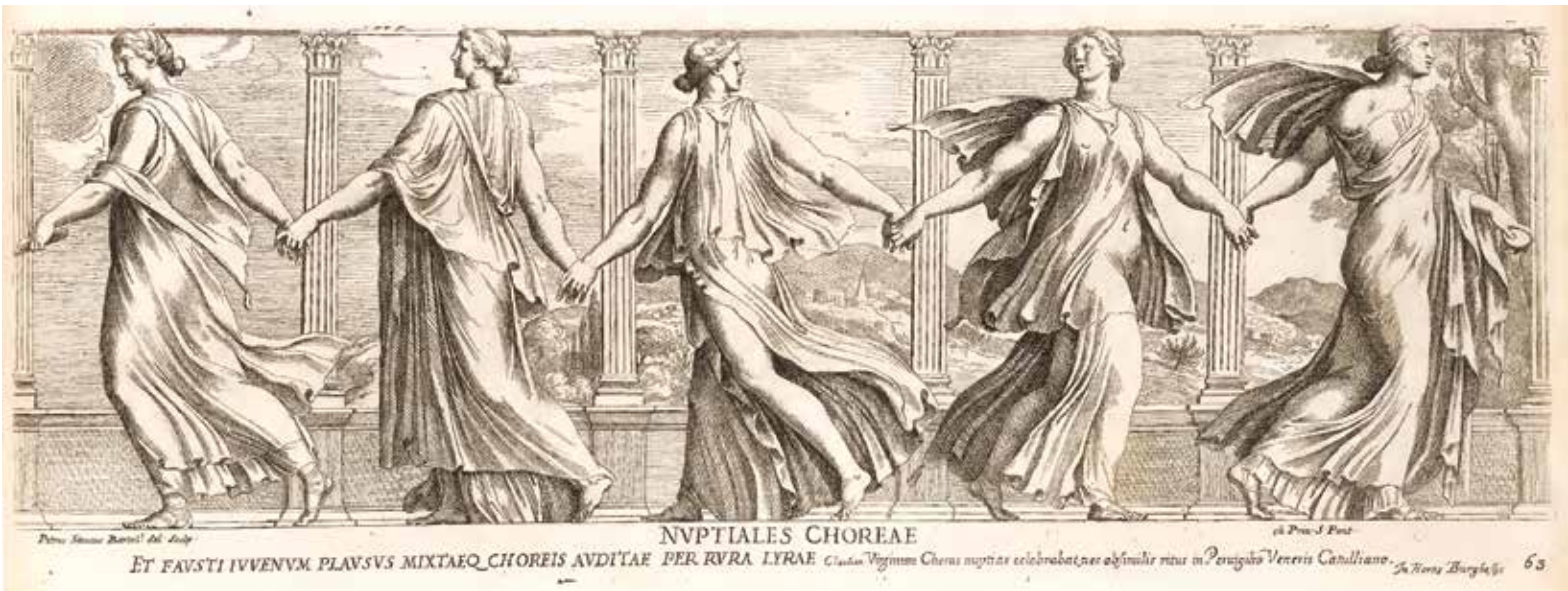


FIG. 11\, BARTOLI, Pietro Santi – *Nuptiales Choreae* In *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae romae adhuc extant in Capitolio Aedibus hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam a Pietro Sancti Bartolo delineata incisa in quibus plurima ac praeclarissima ad romanam historiam ac veteres mores dignoscendos ob oculos ponuntur*. Notis 10 Petri Bellorii Illustrata. Roma: Joanne Jacobo de Rubeis, 1693.



FIG. 12\, Pintura, 1901, Carlos Alberto Nunes: pintura sobre tela: 115,8x68,8cm; Palácio Nacional de Queluz. Fotografia de Luís Pavão, DGPC. Fonte: Matrizpix